

The musical score is written for a piano exercise in G major (one sharp). It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 3/4. The exercise includes various fingerings, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6-8. Some notes are marked with an asterisk (*). The key signature has one sharp (F#).

System 1: Treble staff has a series of eighth and sixteenth notes. Bass staff has a few notes with fingerings 6 and 8765.

System 2: Treble staff continues the melodic line. Bass staff has notes with fingerings 6, 6 4 5, 6 4, and 6.

System 3: Treble staff has a series of eighth notes. Bass staff has notes with fingerings 6, 56 56, 56 56, 6, 6 5, and 8.

System 4: Treble staff has a series of eighth notes. Bass staff has notes with fingerings 8 7-6, 5-4, 587, 305, 6*4, 412, 5678, *456, 48754, 6537, 4876, 5, and 654*.

System 5: Treble staff has a series of eighth notes. Bass staff has notes with fingerings 3, 5, 7 5, 6 6, 6, 6, and 6.

Wiedeh. Gen. Bass.

Es

Volti subito.

506 II. Abfchn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (§. 3. 4.)

Das andere
Übungs-
Exempel.

§. 4. Das folgende Exempel soll aus *c* dur im ganzen Tact seyn; da wir uns denn wieder am meisten mit den Sexten-Griffen beschäftigen wollen, sonderlich mit der 6. Es kommen diese Griffe allenthalben am meisten vor; ein Anfänger darf auch nicht denken, daß alle Vässe bey Concerten, Trios &c. so stark beziffert sind, ach nein! wer diese Exempel Tactmäßig spielen und die Griffe derselben fertig treffen kan, der wird im Stande seyn manches Concert begleiten zu können.

II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (S. 4.) 507

The musical score is organized into five systems, each with two staves. The top staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff uses a bass clef. The measures are numbered 9 through 27. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Accents are marked with asterisks (*). Slurs are used to group notes. Measure 22 contains a flat symbol (b) above the staff.

Anmerkungen.

Vom Griff §

und dessen
Sis.

1. Ob wohl fast alles, was in diesem Exempel vorkommt, aus dem vorigen leicht einzusehen ist, so wollen wir uns doch noch ein wenig bey dem Griff § aufhalten, als welcher hier über dreßsig mal zu nehmen ist. Bald ist im Griff § die Quinte eine vollkommene Quinte, die aber sich alsdenn eben so wohl, wie die kleine Quinte, der Resolution unterwerfen und unter sich gehen muß; bald ist hier die kleine Quinte. Es wird dieser Griff sehr oft gefunden über die Quarte des Tones, darin man moduliret oder spielt, und über das Semitonium unterwärts oder Septime major des Tones. Als hier stehet dieser Griff über die Quarte des Tones Tact 1. über *f*. Das Stück ist aus *c dur*, und *f* ist die Quarte des Tones (nemlich *c*). Tact 3. weicht das Stück in *g dur*, *c* als die Quarte des Tones (nemlich *g*) hat deswegen §. Tact 16. ist in *a moll* ausgewichen, nun ist *d* die Quarte von *a moll*, daher denn über der Viertel-Pause, die noch wie *d* anzusehen, § stehet. Tact 18. ist die Ton-Art *g dur*, *c* ist die Quarte von *g*, daher hat die letzte Hälfte derselben § über sich. Tact 20. ist wieder *c dur*, daher hat *f* auch § über sich. Tact 22. ist in *b dur*, weil nun *e* die Quarte zu *b* ist, so finden wir abermal § darüber. Tact 24. weicht das Stück in *d moll*, daher hat *g*, als eine Quarte zu *d*, den Griff § u. s. w. Es findet sich dieser Griff auch über das Semitonium unterwärts aller *dur*- und *moll*-Töne, als hier Tact 2. ist *b* das Semitonium unterwärts von *c dur* daraus das Stück ist. Tact 5. ist *cis* das Semitonium unterwärts von *d dur*, darin dieser Tact ist, und hat daher §. Tact 6 bis 10. ist

510 II. Abschn. Cap. VIII. Uebungs Exempel. (§. 4.)

Von der
Stimmen-
Verwechs-
lung bey der
Resolution ei-
ner Disso-
nanz.

3) Wir haben in diesem Abschnitt Cap. VI. §. 27. (bald am Ende) in der Rand Glosse gesagt: durch die Stimmen-Verwechslung geschieht keine Resolution; da wir denn solches auch deutlich gezeigt haben, wie die Resolution der Dissonanz nur dadurch aufgehalten wird, und hernach doch in eben derselben Stimme resolviren muß, diß hat nun auch seine völlige Richtigkeit und ist von einem jeden Accompagnisten wohl zu merken. Indessen muß ich einem Liebhaber doch noch einen kleinen Begriff beybringen, von einer Verwechslung der Stimmen, darin die Resolution einer Dissonanz enthalten ist. Sehen wir in unserm Exempel die letzte Note des 8ten und die erste Note des 9ten Tactes im Baß an, so ist im 8ten Tact *dis* mit $\frac{5}{4}$ und zu Anfang des 9ten Tactes haben wir *H* mit dem Griff $\frac{2}{4}$. Diß heißt nun auch eine Verwechslung der Stimmen, aber es ist eine solche Stimmen-Verwechslung, darin die Resolution der *s* zu *dis* enthalten ist: denn die *ste* zu *dis* das \bar{a} resolviret im Discant regelmässig unter sich, der Baß aber nimt doch einen andern Ton als bey einer ordinären Verwechslung der Stimmen (vide 1ten Abschn. Cap. XII. §. 8—16. item 2ten Abschn. Cap. VI. §. 27. 1q.) geschieht, und geschieht hier also eine Verwechslung der Stimmen bey der Resolution selbst; denn an statt daß der Baß hätte *e* haben sollen, nimt er aus dem Griff zu *e* die Quinte *H* mit $\frac{2}{4}$. Es gibt aber noch eine andere Art der Stimmen-Verwechslung, worin die Resolution einer Dissonanz auch geschieht, da nemlich der Baß den Ton um eine Octave tieffer nimt, den der Discant eigentlich hätte haben sollen, und da der Discant hingegen den Ton um eine Octave höher nimt, den der Baß eigentlich hätte haben sollen, wir wollen solches kürzlich in einem Exempel zeigen:

Durch ein
Exempel er-
läutert.

Tact 1. hat *fs* $\frac{5}{4}$, die Quinte zu *fs* lieget hier oben und ist \bar{c} , nun sollte die Quinte unter sich resolviren, und nach \bar{c} sollte also \bar{n} folgen, so wäre die Resolution richtig, hier aber nimt der Baß statt *g* das *b* und der Discant gehet heraus ins \bar{a} . Weiter, *a* hat $\frac{7}{4}$, die Septime zu *a* ist \bar{s} im Alt, aus diesem \bar{s} sollte nun *fs* werden, und der Baß sollte *a* behalten, an dessen statt aber nimt er dem Alt das *fs* und überläßt ihm sein *a*, das heißt nun eine Verwechslung der Stimmen in der Resolution, oder eine verwechselfte Reso-

II. Abschn. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (§. 4.)

511

Resolution. Im 2ten Tact hat *d* die 7, welche \bar{c} ist, diese 7 sollte nun unter sich resolviren ins *b*, allein der Baß nimt das *b* und läßt dem Discant dafür sein *d*, welches der Baß hier mit der Signatur $\frac{6}{4}$ hätte behalten sollen; eben so machts der Baß im 3ten Tact und nimt dem Discant das \bar{c} , gibt ihm dagegen das \bar{e} . In eben diesem Tact hat *d* $\frac{6}{4}$, die 4 zu *d* nemlich \bar{s} sollte nun unter sich in \bar{f} resolviren, allein diß \bar{f} wechselt der Baß mit seinem *d* wieder ein, ist also die Resolution der Quarte zu *d* im Griff gar nicht zu sehen, sondern steckt im \bar{f} , welches der Baß hat. Tact 4 hat *e* eine 7. Diese 7 zu *e* ist *d*, und lieget im Alt, nun hätte der Baß stehen bleiben sollen ins *e*, damit die 7 in der 6 zu *e* in \bar{c} im Alt hätte können resolviret werden, allein der Baß nimt hier abermal das *c* und läßt dem Alt sein gehabtes *e*. Im letzten Tact hat *A* eine 7, diß *A* hätte nun sollen stehen bleiben und eine \bar{s} über sich haben, allein an statt dessen nimt der Baß dem Discant sein \bar{f} wiederum ab, und gibt ihm dafür sein *A*. Das ist nun eine verwechselte Resolution. Wir wollen diß Exempel ohne solche Verwechslung hersehen, damit man eines gegen das andere halten kan.

Das vorige
Exempel ohne
Stimmen-
Verwechs-
lung.



Ich habe diese Verwechslung der Stimmen bey der Resolution hier nur anzeigen wollen, sie gehöret eigentlich zu den Regeln der Composition, und wenn einem Accompagnisten ein solcher Baß vorkommen sollte, so siehet er doch dahin, daß die Lage seiner rechten Hand so mag beschaffen seyn, daß die Resolution einer jeden Dissonans in derselben geschehen möge, und könnte etwa also herauskommen:

Wie es aber
zu accompa-
gniren ist.



Es gibt aber der Componist dem Baß eine solche verwechselte Note, um der Melodie des Basses willen, damit der nicht immer so nackend und schlecht einher gehen möge. Ich darf aniesz mich nicht länger dabey aufhalten, genug, wenn ein Liebhaber nur hat eingesehen und verstanden, was man durch Verwechslung der Stimmen, Verkehrungen und Umwendungen (als welche drey einerley Ding anzeigen) der Partien meynet. Wir wenden uns noch ein wenig wieder zu unserm Exempel.

Wenn § etliche mal nach einander steht.

4) Es kan der Griff § auch etliche mal nach einander folgen, wenn nemlich der Baß Terzien-weise fällt, wie Tact 13, 14 und 15 zu sehen, da aus der Terzie des vorigen Sext-Quinten-Griffes die Quinte zum folgenden Sext-Quinten-Griffe wird, indessen resolviret hier doch eine iede Quinte gebührend unter sich.

Wann bey § die Octave zu nehmen.

5) Ordentlich gehöret zu § nur die 3, indessen wird auch die Octave noch mit hinzu genommen, wenn nemlich durch diese Octave eine folgende Dissonanz präpariret oder eine vorhergegangene Dissonanz resolviret werden muß, als Tact 20 mußte zu f die Octave mit genommen werden, damit die 7 zu g möchte präpariret seyn, item Tact 24 mußte ebenfalls im Sext-Quinten-Griff zu g die Octave seyn, als woraus die Septime zu a präpariret ist. Tact 16 muß zu d die Note resolviret werden, diese Resolution aber kan nun nicht anders allhier geschehen, als wenn ich zu § die 8 mit nehme, Tact 18 haben wir denselben Gang, allein um einen Ton tieffer. Wenn die Octave zu § genommen wird, so ist die Lage am besten wenn die 5 oben, die 6 unten und also die 8 und 3 in der Mitte liegen, hier aber muß um der vorhergegangenen Note willen die Octave oben liegen. Ueberhaupt ist es bey allen Sexten-Griffen die schlechteste Lage, wenn die Octave in der obersten Stimme lieget, denn es ist immer besser (so lange es nemlich die Folge nicht schlechterdings haben will) daß die Octave in einer von den beyden Mittel-Stimmen ist. Indessen muß ein ieder selber beurtheilen lernen, welche Lage jedesmal am besten ist.

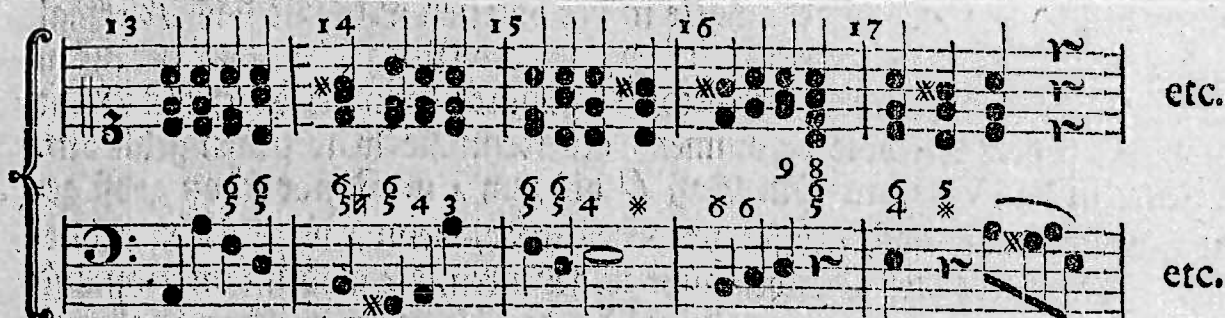
Schlechteste Lage der rechten Hand bey Sexten-Griff.

Warum die rechte Hand zuweilen ihre Lage verändert und in die Höhe gehet.

6) Wir haben gehöret, daß man immer den nächstgelegenen Griff nehmen muß, nach dieser Regel mußte ich nun die rechte Hand nicht bewegen, wenn etwa zwey Töne ihren Griff unverändert behielten, als Tact 2, haben wir den Accord zu c zweymal, Tact 4 bleibt d und g zweymal, und so auch Tact 8 das e, und Tact 13 das a. Man will ich die Ursache anzeigen, warum ich hier den ersten Griff nicht unverrückt zur 2ten Note behalten habe. Tact 2 habe ich in dem andern Accord zu c die Terzie oben genommen, hier hätte nun bey dem andern c die Octave wohl wieder oben bleiben können, alsdenn aber wäre zu b die Terzie oben und die 6 und 5 unten zusammen liegend gekommen, welches so gut nicht ist, als wenn sie zerstreuet, die 5 oben und die 6 unten liegen; alle Stimmen bekommen auch einen

einen bessern Gang. Tact 4 hätte in der obersten Stimme das Zwiermal stehen bleiben können, allein weil bey g wieder Gelegenheit war herauf zu gehen, so habe die Accorde verwechselt, dadurch denn die oberste Stimme auch eine bessere Melodie bekommen, als wenn sie wäre stehen geblieben. Weiter ist das Vacuum vom Baß D bis zum a im Tenor schon groß genug, welches aber noch grösser geworden wäre, wenn a wäre stehen geblieben. Der verdeckten Octaven nicht zu gedenken, die alsdenn im Baß und Tenor wären vorgekommen. Je grösser das Vacuum zwischen Baß und Tenor ist, je mehr fallen dergleichen verdeckte Octaven ins Gehör; da hingegen diese Octaven, welche sich hier zwischen dem Baß und Alt befinden, so nicht ins Gehör fallen und auch erlaubter sind. Tact 8 ist im andern Accord zu e die Quinte oben genommen, wäre diß nicht geschehen, so wäre die Fortschreitung der rechten Hand folgender Gestalt gewesen:

Hier gehet Tact 11 die rechte Hand bis ins \bar{g} , welches ein wenig zu hoch ist: das Vacuum zwischen dem Baß und Tenor ist auch grösser dadurch geworden. Weiter ist der Griff $\frac{6}{5}$ nicht zerstreuet, sondern die 6 und die 5 liegen hier immer bey einander, welches alles in unserm Exempel, da wir im 8ten Tact im Accord zu e herunter fallen, corrigiret wird. Tact 13 haben wir beim andern a den Accord wieder verwechselt, sonst hätte die rechte Hand also fortschreiten müssen:



Hier sind nun beyde Hände sehr nahe zusammen, allein die oberste Stimme hat eine sehr schlechte Melodie. Im 16ten Tact siehet es wunderlich aus, da wachsen die Stimmen von 2 bis auf 4: und wenn zu *d* der Griff $\frac{6}{4}$ kommen soll, so ist die Resolution der None sehr verworren, besser schickte sich in diesem Fall ein reiner Accord. Die Zerstreuung hat auch so oft nicht geschehen können, darum ist die Art der Fortschreitung der rechten Hand, so wie wir sie in unserm Exempel finden, dieser vorzuziehen.

Eine Falsa.

7) Es ist eine Falsa (vide Cap. VI. §. 30.) wenn sich die Sexte major zur kleinen Quinte gesellet, als hier Tact 14 und 28 zu *H*, oder wenn sich die Sexta superflua zur vollkommenen Quinte thut, als Tact 29 zu *F*, (da die Quinte $\frac{6}{4}$ noch bey Eintretung der vergrößerten Sexte *dis* muß liegen bleiben.)

Wie unser Exempel zu untersuchen.

8) Nun untersuche man, ob nicht eintrifft, was Cap. VI. §. 29. von der Resolution der Dissonanzen überhaupt ist gesagt worden, nemlich, daß die grosse Dissonanzen über sich, die kleinen aber unter sich resolviren, und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen; man betrachte deswegen die ausgesetzten Griffe, worin $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{4}$, 7, 43, und 9, ja 8 und * befindlich; so wird man die Richtigkeit von obiger Haupt-Regul finden.

Von der Nona.

9) Die Verdoppelung der Terzie beim Sexten-Griff ist hier auch wohl zu merken, als im 16 und 18ten Tact ist die Terzie verdoppelt, damit die 9 in der obersten Stimme möchte präpariret werden. Es gefällt mir der Nonen-Griff am besten, wenn die 9 oben lieget. Im 25sten Tact ist auch eine Falsa, da die Terzie major sich zur kleinen None gesellet.

Wie die Triolen zu spielen.

10) Sonsten gehet hier der Baß mehrentheils in Vierteln einher. Tact 17 und 19 hat nur vier Achtel, dazu die rechte Hand nur Einen Griff thut, die drey letzten macht die linke allein nach. Tact 9 bis 12 hat der Baß Triolen, da drey dergleichen Achtel ein Viertel ausmachen. In der Violin, die wir zu diesem Exempel gesetzt haben und unten folgen soll, finden wir Tact 7 und 8 dergleichen Triolen, daraus ein Anfänger die Men- für dieser Triolen vorher hören kan, damit er sie desto leichter und geschickter möge nachmachen können. Tact 11 und 12 gehet es eins ums andere, wenn der Baß sie gemacht, so macht die Violin sie nach. Man hat in der

der Mensur der Triolen dahin zu sehen, daß man sie fein egal und zusammenhängend mache, nicht als wenn die erste Note ein Achtel und die beyden andern Sechszehn-Theile wären, auch nicht so, daß man aus den beyden ersten Noten wolte Sechszehn-Theile und aus der letzten ein Achtel machen, man muß im Spielen auch nicht eine Figur (so nennet man eine Anzahl Noten, welche Achtel, 16-Theile 2c. sind, und 3 bey 3, 4 bey 4, oder 6 bey 6, durch Einen oder mehrere Striche zusammen gezogen stehen. Eine kleine Figur von 4 bis 6 Noten läßt sich leicht übersehen, mit welchen Fingern sie zu machen sind, und worin ihre Gleichheit oder Ungleichheit besteht, allein wenn 16 Sechszehn-Theile oder wohl gar 32 Zwey und dreyßig-Theile eine Figur ausmachen, so erfordert's schon eine Übung sie recht in der Geschwindigkeit einzusehen, am gewöhnlichsten ist es im ganzen Tact immer 4 und 4 Sechszehn-Theile, und 8 und 8 Zwey und dreyßig-Theile zusammen zu ziehen, im Tripel-Tact ziehet man 6 Achtel, oder 4 und 4 Sechszehn-Theile zusammen, im zusammen gesetzten Tripel, als $\frac{6}{8}$, $\frac{1^2}{8}$ = Tact werden gemeiniglich 6 Sechszehn-Theile zusammen gezogen, dazu ist das Gesicht schon gewöhnet; die langen Figuren, da zuweilen eine ganze Zeile damit ausgefüllet ist, sind dem Spieler lange so commode nicht,) von der andern ablösen, oder hier nicht zwischen drey und drey Noten ein klein wenig inne halten, sondern sie müssen fein fließen und zusammen hängen nach ihrer rechten Zeit-Maasse. Man koppelt auch wol zwey solcher Figuren von Triolen zusammen und macht eine kleine 6 mit einem Bogen darüber, welche Figur zwey Paar Triolen mit Einem Griff anzeigt.

Eine lange Noten-Figur von vielen 16-theilen ist incommode für die Augen.

11) Bey halben Tacten, wozu nur Ein Griff gehöret, darf die rechte Hand eben nicht liegen bleiben, sondern sie machet's wie Tact 25 zu sehen. Hat ein halber Tact aber zwey Signaturen über sich, so macht die rechte Hand Viertel, wie Tact 15, 18 und 19 zu sehen. Hat ein halber Tact drey Signaturen, wie hier Tact 29, so ist der erste Griff ein Viertel und die beyden letzten sind Achtel. Die beyden Signaturen, die in der Zeit-Maasse als Achtel sollen gemacht werden, müssen immer etwas nahe zusammen stehen, so weiß der Accompagnist hieraus, ob die beyden ersten oder die beyden letzten als Achtel sollen angesehen werden. Hat aber ein halber Tact einen Punct und drey Ziffern nach der Reihe über sich, wie Tact 26, so schläget die rechte Hand Viertel. Gleiche Bewandniß hat es auch mit den ganzen Tacten. (vide Tact 32, 33, 34.)

Accompagne-ment halber Tact-Schläge.

12) Schließlich erinnere man sich bey'm 28sten Tact, da wir im Accord zu f die Octave weggelassen, was Cap. III. §. 9. vom ungeschickten Gang ist gesagt worden. Bey Übung dieser und der folgenden Exempel muß man nicht seine Lust in der Melodie, sondern in der Fertigkeit, sie accurat nach allen ihren Signaturen Tact-mässig zu treffen, suchen; daher wollen

516 II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (S. 5.)

wollen wir nun auch diesem Exempel eine Violin geben, damit man Gelegenheit habe, eine Fertigkeit im Treffen zu erlangen.

§. 5. Im vorigen Exempel aus *d* dur hatte der Bass einige Pausen, hier wollen wir nun der Violin zuweilen eine geben:

Das vorige
Exempel mit
einer Violin.

The musical score is written for Violin and Bass. It consists of six systems of music. Each system has a Violin staff (treble clef) and a Bass staff (bass clef). The key signature is D major (one sharp). The time signature is common time (C). The Violin part features various melodic lines, including triplets and sixteenth-note runs. The Bass part provides harmonic support with chords and single notes, including some rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with 'tr.' and asterisks are used for specific notes.

First system of musical notation (measures 1-2). The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) on the second measure. The bass staff contains a supporting line with various accidentals and a trill on the second measure. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation (measures 3-4). The treble staff continues the melodic line with a trill on the fourth measure. The bass staff continues the supporting line. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Third system of musical notation (measures 5-6). The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) on the sixth measure. The bass staff contains a supporting line with various accidentals and a trill on the sixth measure. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fourth system of musical notation (measures 7-8). The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) on the eighth measure. The bass staff contains a supporting line with various accidentals and a trill on the eighth measure. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fifth system of musical notation (measures 9-10). The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) on the ninth measure. The bass staff contains a supporting line with various accidentals and a trill on the ninth measure. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

518 II. Abschn. Cap.VIII. Uebungs-Exempel. (§.6.)

Das dritte
Exempel, wor-
in es viel Se-
ptimen gibt.

§. 6. Jetzt ist es Zeit, daß wir auch ein Septimen-Exempel geben: denn nach den Sexten-Griffen kommt die Septime auch am meisten vor, und zwar auf allerley Art und Weise; davon ein angehender Accompanist muß unterrichtet seyn. Wir wollen das Exempel erslich mit ausgesetzten Griffen geben, und hernach einige Anmerkungen darüber machen. Hier ist es im zwey Viertel-Tact.

M u n t e r.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, in 3/4 time. It consists of a single melodic line with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures, with fingerings (1-7) indicated above or below the notes. The first system contains measures 1 through 7. The second system contains measures 8 through 16. The third system contains measures 17 through 23. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some measures featuring complex chordal structures.

II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (§. 6.) 519

24 25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36

37 38 39 40 41 42 43

44 45 46 47 48 49

50 51 52 53

Anmer=

Anmerkungen.

Septimen-
Griff ist hier
zu merken.

1) In diesem Exempel hat man nun Gelegenheit, sich die Septimen recht bekannt zu machen: sie lieget hier fast allezeit vorher und resolviret in allen Fällen unter sich; bald bleibet der Bass bis zur Resolution stehen, da denn die 6 darauf folget, als Tact 7, 10, 11. Bald verändert der Bass seine Stelle, wie Tact 25, 26, 34, 36, 38 und 51 geschehen, und die Resolution geschieht doch in eben der Stimme, darin sie gelegen. Tact 27 — 29 haben wir den Septimen-Gang, und Tact 22 — 24 ist eine kleine Variation dieses Septimen-Ganges, da der Septimen-Griff zur kleinen Pause muß angeschlagen werden (vide Cap. IV. §. 9.). Bey diesem Septimen-Gang ist am sichersten, daß man, wenn die Septime oben lieget, die 5 und 3, wenn sie aber unten lieget, die 8 und 3 dazu nimt; wie wir denn schon im ersten Abschn. Cap. XV. §. 2. in der 8ten Anmerkung davon deutlich gehandelt, und die Richtigkeit der Præparation und Resolution der 7 im Septimen-Gang gezeigt haben.

Septima im
Durchgang
ohne Quinte.

2) Die Septime im Durchgange leidet keine Quinte, sondern alsdenn nimt man entweder nur bloß die 3 dazu, als Tact 4, oder man nimt auch wohl noch die Octave dazu, wie Tact 16 und 17 zeigt. Bey einzelnen Septimen-Griffen, wenn nemlich die darauf folgende Note keine 7 hat, hat man sich für verbotene Quinten zu hüten, davon beliebe man den 1sten Abschn. Cap. XVII. §. 14. wieder nachzusehen. Hier aber Tact 12, 26, 34, 36 und 38 kan sie ohne Schaden mitgenommen werden.

Von der Prä-
paration der
Septime.

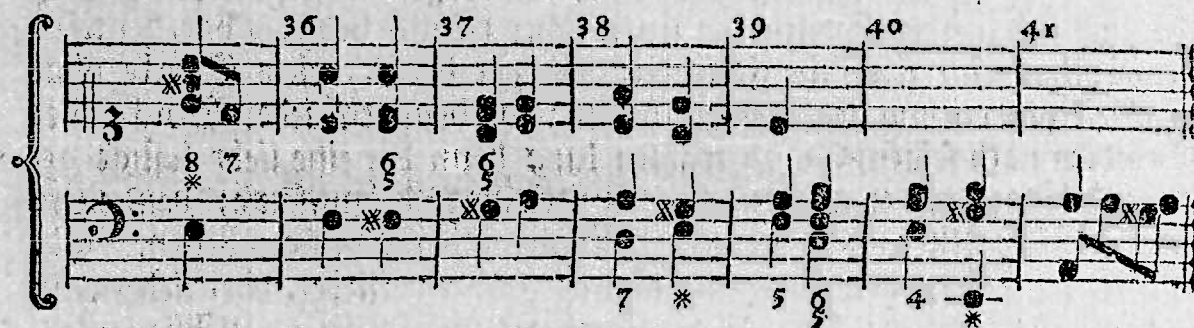
3) Man merke Tact 34, da ist die 7 zu *d* nicht präpariret, es ist hier eine Ellipsis (vide Cap. VI. §. 21.), nach der 7 zu *e* sollte erstlich die 6 nachschlagen, so wäre dadurch die 7 zu *d* präpariret. Ein Anfänger aber hat dergleichen seltene Fälle nicht nachzumachen (es sey denn, daß der Bass es absolut nicht anders haben will, wie hier, da nach der 7 zu *e* keine 6 stehet), sondern er siehet immer darauf, daß seine 7 möge präpariret seyn; deswegen er denn zum Sexten-Griff die Octave mit nehmen muß, wenn eine 7 daraus kan vorbereitet (oder auch resolviret) werden, wie Tact 25, 26 bey *e* und *f* zu sehen. Ja zum Septimen-Griff selbst nimt man auch die Octave (selbst wenn die 5 oben lieget) wenn aus derselben eine 7 muß bereitet werden, als Tact 19, da zum Septimen-Griff zu *f* die Octave hat müssen genommen werden, um die 7 zu *g* vorzubereiten. Wird in der rechten Hand eine Fortschreitung von 2 Tönen erfordert, als hier Tact 5, so nimt man zur 7 nichts mehr als die darunter stehende Neben-Ziffer, hier stehet über *e* 7, da brauchts nun weder 3 noch 8 zur Septime.

Wenn die klei-
ne 7 nach der
8 schlägt.

4) Wir haben hier auch, daß die kleine 7 gleich nach der 8 folget, nemlich Tact 45, 46 und 50. Hierbey ist nun zu merken, daß man die 7 gerne in eben derselben Stimme folgen läset, darin die 8 gelegen. Indes-

sen

ten ist es doch auch erlaubt, in die kleine 7 zu springen, wie wir hier Tact 35 bey *e*, worüber 87 stehet, gethan haben: denn hier ist die 7 nicht in der Stimme geblieben, darin die 8 gewesen, nemlich im Tenor, sondern es ist die 7 in der obersten Stimme genommen worden, und diß darum, damit Veränderung die rechte Hand zur Präparation und Resolution der folgenden Dissonanz der Lage der zien möchte Platz bekommen. Gesezt aber auch, daß die folgende Note *f* rechten Hand, auch keine 7 (als um deren Vorbereitung willen die 8 zu *e* hat stehen bleiben müssen) sondern einen reinen Accord über sich hätte, so müßte die rechte Hand in ihrer Fortschreitung also seyn, daß man im Accord zu *f* den Vnisonum in die Terzie setze; dadurch aber käme die rechte Hand endlich so oder sie geht tief herunter, daß sie Tact 37 zu *a* nur die 5 und 3 hätte nehmen können: rath zu tief wer nun Tact 38 bey *e* seine Hand noch nicht wieder in die Höhe richten herunter. wolte, dessen Accompagnement würde folgender gestalt ausfallen.



Hieraus erhellet nun klar, daß die rechte Hand, so ofte sie dem Basse zu nahe kommet, bey einer bequemen Gelegenheit wieder zu erheben; und hierzu schickt sich am besten eine etwas lange Note, die einen reinen Accord hat; es muß aber, wie sichs ohne mein Erinnern verstehet, die Resolution einer Dissonanz vorher richtig geschehen seyn.

5) Tact 31 und 32 haben wir Wechsel-Noten, da die Signatur über Wechsel-Noten einer in sich kurzen Note stehet, da denn die rechte Hand einen vierstimmigen Griff zu der in sich langen Note (zu der ersten und andern Note von den 4 Achten) anschlagen kan. Tact 44 kömmt die 4 im Durchgange nach oben vor, als da sie weder Präparation noch Resolution bedarf, vide Cap. VI. §. 13. Das übrige dieses Exempels ist aus vorigem schon bekant, deswegen überlasse hiemit dem Liebhaber die nähere und ausführlichere Betrachtung dieses Exempels.

6) Weil in diesem Capitel Übungs-Exempel haben seyn sollen, so muß man sich nicht wundern, daß der Ziffern hier so viel sind; viele Bässe zu sen viel Ziffern haben.
Wiedeb. Gen. Bass. U u u zu sen viel Ziffern haben.

zu andern musicalischen Stücken haben desto weniger, und werden dahero viel leichter als diese Exempel seyn. Ein Liebhaber wird leicht Gelegenheit haben, zu seinem Vergnügen hübsche Trios und Concerte und andere musicalische Stücke abzuschreiben oder abschreiben zu lassen, dazu denn der Baß oft leicht genug ist; deswegen habe mein Buch mit solchen leichten Bässen und Stücken nicht vergrößern wollen, zumal da Cap. IV. und VI. schon verschiedene leichte Uebungs-Exempel vorgekommen sind.

Von der Violin-Stimme unserer Exempel.

Unterschiede: der Geschmacks der Liebhaber der Music.

Dieser Tractat lehret den ordentlichen Gen. Baß,

und kan bey der Information darin dienlich seyn.

§. 7. Wir wollen aniezo unserm Basse eine Violin zusehen. Wer die Melodien, welche bis hieher zu den Bässen sind gesetzt worden, beurtheilen will, der muß auch hiebey nicht vergessen zu bedenken, wie ich auch hierin mehr gesucht habe einen angehenden General-Bassisten zu unterrichten, als bloßer Dings zu belustigen. Wer aber diese Exempel fertig cum judicio spielen kan, und zwar nach den blossen ausgeschriebenen Bässen, und sich meines schriftlichen Unterrichts treulich bedienet hat, der wird gewiß schon eine ziemliche Fertigkeit erlangt haben, viele Stücke ohne große Vorbereitung begleiten zu können; da denn ein ieder Stücke oder Melodien nach seinem Genie wählen kan: denn der eine liebt lustige geschwinde Sachen, der andere hingegen sitzsame und langsame; dem einen gefällt dieses, dem andern aber jenes Componisten Arbeit am besten. Ein anderer hat sich in den heutigen galanten Gout verliebet, oder liebet bunte künstliche Sachen; der andere aber höret und spielet am liebsten ungekünstelte und leichte Sachen, deren Inhalt er bald fassen kan. Wer ferner Lust zur musicalischen Gelehrsamkeit hat, der findet aniezo Bücher genug, (deren ich in diesem meinem Werke auch hin und wieder verschiedene angeführet habe) darin er studiren kan. Was aber zum ordentlichen (denn vom manierlichen ist mein Zweck nicht gewesen zu schreiben) Accompagnement gehöret, und womit ein Liebhaber sich anfangs auch wohl begnügen lassen kan (denn das ordinaire regelmässige Accompagnement muß man doch erstlich fertig inne haben, ehe man sich zum manierlichen wendet), so gibt dieser Tractat davon einen deutlichen und aufrichtigen Unterricht, also daß einer gewiß schon den General-Baß daraus wird lernen können. Wer ihn bey der Information brauchen will, der kan seinem Discipel manche Exempel transponiren lassen, und selbige nach eigenem Gefallen in schwere Ton-Arten versetzen lassen, als mit welcher Transposition wir das Papier nicht haben anfüllen wollen, weil dergleichen leicht von andern geschehen kan. Was die Violin zu diesem Exempel betrifft, so habe mit Fleiß hin und wieder kleine Pausen, Bindungen oder auch Rückungen angebracht, wie hier zu sehen.

Munter.

Das dritte
Exempel mit
einer Violin.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and fingerings (e.g., 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1). The first system shows a trill in the treble staff and a slur in the bass staff. The second system features a trill in the treble staff and a slur in the bass staff. The third system has a trill in the treble staff and a slur in the bass staff. The fourth system shows a trill in the treble staff and a slur in the bass staff. The fifth system has a trill in the treble staff and a slur in the bass staff. The sixth system features a trill in the treble staff and a slur in the bass staff.

Il u u 2

Volti subito.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and fingerings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes numerous slurs, trills (marked 'tr'), and other ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7. The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic patterns. The paper shows signs of age, with some staining and wear visible.

II. Abschn. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (§. 8.) 525



§. 8. Nun wollen wir noch ein Exempel im Tripel-Tact hersehen, Das vierte und zwar aus dem gebräuchlichen *g dur*; die darüber ausgeschriebene Exempel. Griffe wird ein Liebhaber so brauchen lernen, daß er hernach im Stande ist, es auch ohne selbe accompagniren zu können.

Nach Belieben etwas munter.



Volti subito.

526 II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (§. 8.)

The musical score is divided into six systems, each containing two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and articulation marks. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The exercise is numbered 13 through 32.

System 1 (Measures 13-16):
 Treble staff: Measures 13-16 with various chords and single notes.
 Bass staff: Measures 13-16 with single notes and chords, including fingerings like 8, 5, 7, 4, 6, 5.

System 2 (Measures 17-20):
 Treble staff: Measures 17-20 with chords and single notes.
 Bass staff: Measures 17-20 with chords and single notes, including fingerings like 6, 6, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 4, 5.

System 3 (Measures 21-24):
 Treble staff: Measures 21-24 with chords and single notes.
 Bass staff: Measures 21-24 with single notes and chords, including fingerings like 4, 6, 5, 4, 6, 4, 6, 5.

System 4 (Measures 25-28):
 Treble staff: Measures 25-28 with chords and single notes.
 Bass staff: Measures 25-28 with single notes and chords, including fingerings like 4, 6, 7, 7.

System 5 (Measures 29-32):
 Treble staff: Measures 29-32 with chords and single notes.
 Bass staff: Measures 29-32 with single notes and chords, including fingerings like 2, 3, 3, 4, 4, 4, 2, 3.

II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (S. 8.) 527

33 34 35

36 37 38 39

40 41 42 43

44 45 46

47 48

Anmer=

Anmerkungen.

1) Wenn 43, 76, 87 und 65 über einer Note steht, so hat man bey geschwinder Mensur nicht nöthig, den ganzen Griff noch einmal wieder anzuschlagen, sondern man darf nur in diesem Fall die Dissonanz auflösen, wie hier Tact 4, 6, 11, 13, 21, 36, 42 und 47 geschehen. Siehe auch Tact 10, 24 und 46, da abermal nicht nöthig war, alle Töne der rechten Hand zu repetiren.

2) Tact 14 ist der Griff zu *e* zum andern mal mit der Octave oben genommen worden, um der Melodie willen, eben wie auch Tact 24 geschehen. Tact 30, 31 und 32 schlägt die rechte Hand vierstimmig, weil dieser vollstimmige Griff auch der Inhalt der beyden folgenden ist, diese Vollstimmigkeit nun dauret bis zum letzten *A* des 32sten Tactes. Wer hier den Griff brechen will, und ein Harpeggio von unten nach oben machen, dem ist es erlaubt; sonst kan man hier seine Hand auch zur Ausspannung gewöhnen.

Rückungen
und Wechsel-
noten.

3) Tact 39 und 40 hat der Baß eine Rückung, daran sich aber die rechte Hand nicht kehret, sondern bey ihrer egalen Mensur bleibet; hier sind auch Wechsel-Noten, nemlich *fis* und *Fis*, ich habe sie beziffert, damit man desto besser den Griff $\frac{5}{2}$ und $\frac{5}{2}$ möge treffen können. Von Tact 42 — 46 ist das Accompagnement nur dreystimmig. Weiter finde nichts mehr nöthig hiebey anzumerken, ich müßte denn des Repetirens nicht müde werden können. Ein verständiger Leser wird sich nun schon wissen zu helfen, und aus dem vorigen gelernt haben, warum diß so, und jenes so gesetzt worden. Die Übung des Tactes lasse man sich sonderlich auch bey diesem Exempel angelegen seyn.

Dasselbe
Exempel mit
einer Violin.

§. 9. Nun wollen wir diesem Exempel auch eine Violin zusehen.

Nach Belieben etwas munter.

The musical score is a six-part exercise in G major, 3/4 time. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music features various ornaments (trills, mordents, grace notes) and fingerings. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes many accidentals and ornaments, typical of 18th-century manuscript notation.

Wiedeh. Gen. Bass.

Rre

Volti subito.

The musical score is a piano exercise in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems, each with a right-hand (treble clef) and left-hand (bass clef) staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The first system features a complex melodic line in the right hand with many beamed notes and a simpler bass line. The second system continues the melodic development with trills. The third system shows more intricate fingering and melodic patterns. The fourth system includes trills and complex fingering. The fifth system features trills and complex fingering. The sixth system concludes the exercise with a final cadence.

Beschluß.

B e s c h l u ß.

Hiermit schliesse nicht allein dieses Capitel, sondern zugleich den ganzen andern Theil meines Clavier = Spielers. Zwar hatte ich mir anfangs vorgenommen, diesem Theile drey Abschnitte zu geben, da der dritte denn hätte handeln sollen:

„ Von der Kunst, zu einer Melodie ex tempore einen Baß sehen zu können; von den Interludiis (Zwischen = Spielen) beym Choral = Spielen und worauf dabey hauptsächlich zu sehen; wie ein schlechter Baß zu variiren; von den alten Modis musicis (Ton = Arten), so viel man davon, wegen einiger alten Kirchen = Melodien, noch zu wissen nöthig hat; vom Orgel = Punct; vom Fantasiren oder Spielen aus dem Kopfe, und woher die Einfälle zu nehmen; vom Ausweichen in andere Ton = Arten und wie solches anzustellen; von den betrüglichen Cadenzen; vom Sitz der Dissonanzen und vom eigentlichen Gebrauch derselben; etwas vom manierlichen General = Baß und vom Accompagnement bey Recitativen; vom dreystimmigen und vollstimmigen Accompagnement; wie man einen Baß aus der Partitur oder aus einer einzelnen Haupt = Stimme selbst beziffern könne; etliche allgemeine Regeln nach einem unbeziffertem Basse zu accompagniren. Von der Temperatur und Stimmung eines Claviers. Wozu denn noch, als im Anhang, hätte kommen sollen, ein klein musicalisches Lexicon, oder Sammlung einiger musicalischen Kunst = Wörter nebst deren Erklärung; und endlich ein Register zum ganzen Werke. „

Allein ich habe es, verschiedener Ursachen wegen, vorerst bey gegenwärtigen beyden Abschnitten bewenden lassen müssen; es würde dieser andere Theil auch zu stark und zu kostbar geworden seyn.

Weil nun oben stehende Materien wohl verdienen, eben so weitläufig und deutlich abgehandelt zu werden, als in diesen beyden Abschnitten mit dem Choral = und General = Baß geschehen: so könnte vielleicht, wenn Gott Leben und Gesundheit verliehe, ein dritter Theil bemeldete nützliche und wichtige Stücke abhandeln. Indessen ist dieser andere Theil doch schon vor sich complet, indem oben erwähnte Stücke als etwas apartes vor sich sind.

Indessen wünsche, daß meine Bemühung überhaupt zur Aufnahme der edlen Music, die so viele Liebhaber findet, und welcher es nie an Verehrern fehlen wird, und zur angenehmen Selbst-Information und auch zur Erleichterung bey der Information gereichen möge; insonderheit aber, daß ich meinerseits die Lehre vom General-Baß so deutlich und verständlich möchte abgehandelt haben (als woran fast nicht zweifeln) als es zur Selbst-Information erforderlich ist. Schließlich gebe Gott, der uns Menschen die edle Ton-Kunst und Harmonie zum unschuldigen Vergnügen verliehen hat, daß meine Arbeit zu seiner Ehre und zum Nutzen des Nächsten gereichen möge, alsdenn habe meinen Zweck vollkommen erreicht.

E N D E.



Inhalt.

Vorerminnerung.

Seite 1 — 3

Erster Abschnitt

Lehret, wie man vornemlich ein Lied nach dem General-Baß spielen soll, darinnen denn die Fundamenta des General-Basses abgehandelt werden.

- Caput 1. Vom General-Baß und dessen Beschreibungen überhaupt und Insonderheit. Hier wird weitläufig gezeigt, was der General-Baß sey, was er nütze, und wie man sich darin informiren müsse. S. 4 — 16
- Caput 2. Von der Scala diatonica und Modis musicis, und wie man nach c dur und a moll alle andere harte und weiche Ton-Arten leicht kan einrichten lernen; item wie die moll-Töne anders herauf als herunter gehen ic. S. 17 — 35
- Caput 3. Von den Musicalischen Intervallen überhaupt. Von den vier Haupt-Singen Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Baß. Wie die Intervalla durch Ziffern angedeutet werden, nebst einigen allgemeinen Anmerkungen. S. 36 — 41
- Caput 4. Von den Con- und Dissonanzen überhaupt. Vom Nutzen der Dissonanzen. Welche Intervalla Consonanzen und welche Dissonanzen sind. Worin eine Dissonanz hauptsächlich von einer Consonanz unterschieden ist. S. 41 — 45
- Caput 5. Von der Octave und dem Einflang oder Unifono. Was ein Anfänger vornemlich bey der Octave in acht zu nehmen und worin sie vom Unifono unterschieden ist. S. 45 — 49
- Caput 6. Von der Quinta perfecta, nebst einer Anweisung, wie solche von allen Tönen leicht zu erlernen, und wie man sich dabey zugleich die Sexte und Quarte zu allen Tönen bekant machen kan. S. 50 — 57
- Caput 7. Von der Terzie, darin vornemlich gezeigt wird, was ein Intervallum naturale und accidentale ist, und worin die Veränderung bestehe, deren bloß die 8 und 5 nicht unterworfen sind. Von den Signaturen der Terzie. S. 57 — 62
- Caput 8. Vom Accord, woraus er bestehe, wie er leicht zu erlernen, und mit welchen Fingern er zu greiffen. Zur Uebung ist ein Accorden Exempel aus c dur, welches hernach in d dur und b dur transponiret worden; ferner ein Accorden Exempel aus A moll, welches ebenfalls wieder transponiret worden in g moll und h moll, mit nützlichen Anmerkungen zum Unterricht versehen. Wobey auch etwas von der Kunst zu transponiren gesagt wird. S. 62 — 79
- Caput 9. Von der Sexte, wie mancherley sie sey, da denn nochmal gezeigt wird, was ein Intervallum naturale und accidentale ist; wie sie eine umgekehrte Terzie, und wie dahero der Sexten-Griff leicht zu finden; was sie vor Neben-Ziffern habe, wie dabey statt der Octave oft die Sexte oder Terzie zu verdoppeln ist. Mit hinlänglichen Exempeln erläutert, nebst andern hieher gehörigen nützlichen Anmerkungen. S. 79 — 93
- Caput 10. Sechs Lieder-Melodien mit Anmerkungen, als worin gezeigt wird: die Ausweichung eines jeden Liedes in andere Ton-Arten; von dem darin vorkommenden Sexten-Griff, und wenn die Octave dabey nicht darf genommen werden; von den durchgehenden Noten eines jeden Liedes im Discant und Baß; von Ausfüllung eines Terzien-Ganges; wie die Secunda superflua selbst in den Mittel-Stimmen zu vermeiden; vom Motu recto, contrario et obliquo; item vom Octaven-Verbot; von verdächtigen und vitiosen Gängen; von offenbaren, leidlichen und verdächtigen Octaven. Von der Verdoppelung der 6 oder 3, beym Sexten-Griff, und wozu weiter die Melodie-Anlaß gegeben. S. 93 — 122

I n h a l t.

Caput 11. Von der kleinen Quarte, wie sie leicht zu erlernen, was sie vor Neben-Ziffern habe, woher sie entstehe und wie sie resolvire. Wie sie gebunden und ungebunden gebraucht wird. Wie die Dissonanzen meistens nur als Vorschläge anzusehen sind. Vom Griff $4\frac{1}{2}$ und von $\frac{5}{3}$, mit Exempeln. Warum man nicht alle Neben-Ziffern zu den Haupt-Signaturen über den Bass schreibt, *re.* zuletzt ein Exempel zur Repetition. S. 122 — 139

Caput 12. Von der kleinen Quinte. Wie sie bald zu lernen, ihre Resolution und Neben-Ziffern. Daher der Griff $\frac{5}{3}$. Wie dieser Griff $\frac{5}{3}$ mit dem Griff $\frac{4}{2}$ verwandt sey, und aus der Stimmen-Verwechselung, welche deutlich erkläret wird, entstehe. Mit hinlänglichen Exempeln erläutert, nebst Uebungs Exempel über $\frac{5}{3}$ *re.* S. 139 — 151

Caput 13. General Exempel, zur Repetition der schon habten Griffe dienlich, erstlich aus *c* dur, hernach in *d* dur und *b* dur, mit einiger Veränderung transponiret, woben in den Anmerkungen von allerley nützlichen Materien gehandelt wird, als: von der Ausweichung in andere Ton-Arten. Von den Motibus. Von der Resolution der Quarte. Von den durchgehenden Noten. In welche Ton-Arten alle *dur*- und *moll*-Töne gerne ausweichen. Vom Vorschlag und Nachschlag. Von allen in diesem Exempel vorkommenden Griffen insonderheit. Item: Eine Probe, wie ein Anfänger alle ausgesetzte Griffe genau zu untersuchen hat; mit Exempeln erläutert *re.* S. 152 — 187

Caput 14. Von der kleinen Septime, wie sie leicht zu erlernen. Was sie für verschiedene Neben-Ziffern habe. Wie man sich dabey für verbotenen Quinten zu hüten. Von der nachschlagenden Septime. Von der Resolution dieser $7\frac{1}{2}$, und wie sie kan gehalten werden. Von $7\frac{1}{2}$. Von der Septime im Durchgange. Vom Griff $\frac{7}{2}$ statt $\frac{7}{3}$. Vom ordinären Septimen-Gang, oder wenn viele Septimen-Griffe nach einander folgen. Von der gebundenen und ungebundenen Septime *re.* alles mit vielen Exempeln erläutert. S. 187 — 203

Caput 15. Sechs Lieder mit Anmerkungen, darin aber allerley nützliches angezeigt wird, als die Ausweichung eines jeden Liedes. Von denen Ziffern, die darin vorkommen. Vom Heraus- und Heruntergehen der *moll*-Töne. Wie Tertien-Sprünge auf dreyerley Art können ausgefüllet werden. Von Wechsel-Noten und Rückungen. Vom Orgel-Spielen überhaupt. Vom Septimen-Gang. Von der Octava diminuta und superflua. Vom Sitz $\frac{4}{3}$ und der grossen Terzie, und was alle Intervalla der *dur*- und *moll*-Töne gewöhnlich für Ziffern zu sich nehmen, und von vielen andern Sachen; mit deutlichen Exempeln versehen. S. 204 — 242

Caput 16. Von der Secunde, None, Quarte major und Septime major. Wie diese Intervalla leicht zu lernen. Von der Secunde im Durchgange und über einer stehenden Bass-Note, dabey vieles vom Griff $\frac{4}{2}$ vorkommt. Vom stehenbleibenden Bass, Von Bindungen und Rückungen. Von den Griffen $\frac{7}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{3}$ und $\frac{7}{4}$. Kurze Vorspiele aus den gebräuchlichsten Ton-Arten zur Uebung. Von der None, wie sie von der Secunde unterschieden. Von der gebundenen und ungebundenen None. Vom Griff $\frac{7}{2}$ und $\frac{7}{3}$. Wie er leicht zu erlernen, und mehr hieher gehöriges. Endlich ein General-Nonen-Exempel, worin allerley fremde Griffe vorkommen. Wie fast alle Dissonanzen als Vorschläge anzusehen, wird in einem Exempel gezeigt. Sonsten überall mit eingemischten nöthigen Exempeln versehen. S. 242 — 276

Caput 17.

I n h a l t.

- Caput 17. Von den Signaturen und den dazu gehörigen Ziffern, nebst einer Signaturen-Tabelle. Ursachen der Verdoppelung der 6 oder 3 beym Sexten Griff. Von verbotenen offenbaren Quinten, wie sie zu vermeiden; wie auch von den verdeckten Quinten und Octaven; und vom vollstimmigen Spielen. S. 276 — 296
- Caput 18. Kurze Beschreibung der Orgel, nebst der verschiedenen Art darauf zu spielen; da denn kürzlich beschrieben wird die Wind-Lade, Abstraktur und das Pfeiffen-Werk. Item wie das Heulen eines Tons zu stillen, und wie man auf einer Orgel vorsichtig, bindend und dem Gottesdienst gemäß spielen muß. Item wie zu registriren. Vom Pedal-Spielen, und wie das Präludiren einzurichten. Klagen über das unanständige Spielen etlicher Organisten. S. 297 — 309

Anderer Abschnitt.

Vom General-Baß beym Accompagniren.

- Caput 1. Vom Inhalt dieses Abschnitts überhaupt. S. 310 und 311
- Caput 2. Von den musicalischen Ton-Leitern oder Ton-Arten, daraus gezeigt wird, wie die Intervalla in den dur- und moll-Tönen von Natur müssen beschaffen seyn, und wie alle Ton-Arten darnach einzurichten; hiebey zeigt man einen besondern Vortheil. Tabelle von 52 Ton-Arten, davon aber nur 24 gebräuchlich sind. Scala elegans der harten und weichen Ton-Art. Item eine Scala chromatica und enharmonica, wobey alle Intervalla in Noten gezeigt werden. Vom grossen und kleinen ganzen Ton. S. 312 — 330
- Caput 3. Von der Lage der rechten Hand beym Accompannement. Sechszehn kurze Regeln hievon, nebst verschiedenen Exempeln von guter und schlechter Fortschreitung der rechten Hand, wobey alles weitläufig und deutlich erkläret wird. Hier finden sich verschiedene Sätze aus dem Wernigeröder Choral-Buch, die eine besondere Spiel-Art erfordern. S. 330 — 361
- Caput 4. Uebungen im Accord. Erste Proben in einem sehr leichten Accorden-Exempel, wozu hernach eine vierfache Melodie für die Violin gesetzt worden, als einen Anfang sich im Tact und Accompagniren zu üben. Anzeige wie die Violin-Noten heissen. Wie hier vor allen auf den Tact acht zu geben. Wie sich die rechte Hand gegen kurze Pausen zu verhalten hat. Weiter stehen hier die Accorden-Exempel des ersten Abschnitts, erst nach dem blossen Baß, hernach mit einer Melodie für die Violin dazu. Hiebey kommt manches vom Tact vor, nebst Erklärung der Italiänischen Wörter, die man zu Anfang eines Stückes findet, und welche eigentlich und hauptsächlich die Zeit-Maasse des Tacts und den Vortrag selbst bestimmen. S. 361 — 394
- Caput 5. Vom Tact und von den durchgehenden Noten. 1) Vom egalen Tact, dabey etwas vom Tact-Treten. 2) Vom unegalen oder Tripel-Tact. Warum man davon so vielerley Arten hat. Item noch etwas vom Tact-Schlagen, und was dabey in acht zu nehmen. Zum andern, von durchgehenden Noten, wie sie zu erkennen. Von der Quantitate extrinseca und intrinseca der Noten. Vom Transitu überhaupt. Vom freyen Durchgang. Vom Transitu regulari insonderheit, so wohl im ganzen als Tripel-Tact, dahin gehören die Variationes der Fundament-Noten. Einige Variationes in Noten. Vom Transitu irregulari insonderheit oder Wechsel-Noten. Weitere Abhandlung der Lehre von durchgehenden Noten in 16 Exempeln zur Uebung. Hiebey fällt etwas von der Resolution der None vor. S. 394 — 436

I n h a l t.

Caput 6. Von den Dissonanzen. Hier finden wir erstlich zu allen Exempeln des ersten Abschnitts eine Violin-Stimme, um sich im Accompagniren und Tact üben zu können. Von Dissonanzen, über stehenden Noten, vom Gebrauch der Ziffern 10, 11, 12, etwas vom Orgel-Punct. Von den Dissonanzen im Durchgang nach oben. Von der Präparation der Dissonanzen insonderheit. Von unpräparirten Dissonanzen; Ellipsis dabey; man muß mit den Dissonanzen bescheiden umgehen. Von der Resolution der Dissonanzen überhaupt und insonderheit. Eine Haupt-Regel hievon. Von der Resolution derselben bey einem stehenbleibenden Bass, und wie der Bass noch vor der Resolution zu ändern ist. Wie aus einem Dissonanzen-Griff oft ein neuer Dissonanzen-Griff entsteht. Inhalt des ganzen Capitels und fast alles vorhergegangenen in einem kurzen Exempel mit einer Violin-Stimme. Alles mit vielen Exempeln erläutert. S. 437 — 486

Caput 7. Von Pausiren und von Pausen. 1) Die Zeichen der verschiedenen Pausen. 2) Anleitung, wie man pausiren lernen soll, nebst einem Exempel mit der Violin, darin der Accompanist allerley Pausen zu observiren hat. S. 486 — 493

Caput 8. Übungs-Exempel, an der Zahl vier: aus d dur, c dur, f dur und g dur, erstlich mit ausgesetzten Griffen, darnach mit einer Violin-Stimme. In den Anmerkungen findet sich eine Erläuterung der Griffe und alles dessen, was in den Exempeln vorkommt: das erste hat allerley Sorten Griffe; das andere beschäftigt sich viel mit f. Hiebey nimt man Gelegenheit zu reden von der Stimmen-Verwechslung bey der Resolution einer Dissonans, von der Erhebung der rechten Hand, wenn sie zu tief herunter geräth; item wie die Triolen recht zu spielen, und von langen Noten-Figuren. Das dritte Exempel hat viel Septimen-Griffe, und das vierte hat verschiedene theils schwere Griffe. Mehr dahin gehöriges findet sich untermischt. S. 493 — 530

Beschluß. S. 531. 532

R e g i s t e r, der in diesem Werk vorkommenden Lieder-Melodien.

<p>1. Auf meinen lieben Gott p. 119. 294 — 296</p> <p>2. Das ist ein theures Wort 204</p> <p>3. Jesu, als du erstlich kamest 214</p> <p>4. Kein Christ soll ihm die Rechnung 94</p> <p>5. Laßt uns zugleich jetzt Lob 232</p> <p>6. Mein Herz sey zufrieden 116</p>	<p>7. Mein Jesu dem die Seraphinen 98</p> <p>8. Mein Seufzen bricht herfür 101</p> <p>9. O heilige Drey-Einigkeit 227</p> <p>10. So ist denn nun die Hütte 221</p> <p>11. Was mich auf dieser Welt betrübt 106</p> <p>12. Wie wohl ist mir, o Freund 237</p>
---	--



Verbesserungen zum andern Theil des Clavier-Spieler's.

- pag. 1. §. 1. lin. 2. nach unbekante streich
das Comma weg.
- p. 4. §. 1. lin. 6. statt solche Frager,
setze diese Frager.
- p. 15. §. 32. lin. 2. 3. statt selb. vier, setze
selb. viert.
- p. 18. §. 5. lin. 4. statt §. 198. setze pag. 198.
- p. 21. §. 9. lin. 5. über *e f* schreibe einen
kleinen Strich.
- p. 24. §. 15. lin. 7. statt: ist *A*, setze: ist sie *A*.
- p. 26. §. 20. In der Vorzeichnung von *dis*
dur setze im dritten Spatio auch ein *.
- p. 28. §. 23. lin. 20. ist gleichsam, setze ein
Comma nach ist.
- p. 32. §. 27. *A moll* im heruntergehen, setze
vor *f* ein *h*.
- ibid. *E moll* im heruntergehen setze vor
e ein *h*.
- p. 46. §. 4. lin. 2. meines Griffes, setze:
des Griffes.
- p. 48. §. 5. lin. 9. nach recommendiren
setze ein Comma.
- p. 56. §. 13. lin. 2. statt pag. 184 setze 183.
- p. 60. lin. 1. oben, streich auch weg.
- ibid. §. 6. lin. 16. hinter die, setze hinter
der.
- p. 64. §. 4. letzte lin. statt und zufrieden,
setze oder zufrieden.
- p. 68. §. 8. lin. 12. statt 9ten Tact liß 10ten
Tact.
- p. 69. §. 9. lin. 8. statt Cap. II. setze Cap. XI.
- p. 71. §. 11. lin. 1. statt: so ist die eben,
setze so ist sie eben so.
- p. 72. §. 12. im Exemp. Tact 25 setze im
Baß über *A* ein *h* und Tact 27 im Dis-
cant setze nach *a* noch *e* und mache zwey
Achtel daraus.
- p. 76. §. 15. in der andern Handglosse muß
es heißen: fällt oft statt eines * ein *h*.
- p. 82. §. 7. lin. 16. streich das Comma zwis-
schen minor deficiens weg.
- p. 84. §. 9. lin. 16. statt: zu *e* das *cis*, setze:
zu *e* sonst *cis*.
- p. 85. lin. 2. erhöht er, setze: erhöht man.
ibid. lin. 3. erniedriget er, setze: erniedri-
get man.
- ibid. §. 10. lin. 3. nach die Quinte *fis*) setze
hinzu: zu *a* ist *fis*.
- p. 99. §. 4. Anmerk. 2. lin. 4. statt Cap. VI.
setze Cap. VIII.
- p. 102. lin. 2. statt Cap. IV. setze Cap. II.
- p. 107. §. 6. Anmerk. 1. lin. 5. statt wie der,
setze: wieder.
- p. 109. lin. 15. streich weg: entweder
überhaupt.
- p. 111. die letzte Zeile, statt, mit Basse,
setze: mit dem Basse.
- p. 120. lin. 10. und die darin, streich und
weg.
- p. 121. lin. 13. statt, Könnte und müßte,
setze: Kan und muß.
- ibid. lin. 15. nach, allda nur, setze hinzu,
in den Noten.
- p. 122. §. 9. lin. 13. streich weg: wir ge-
hen also zu den Dissonanzen.
- ibid. §. 1. lin. 4. streiche das Comma nach
man weg.
- p. 126. lin. 9. statt, die 5 und 3, setze: die 5
und 8.
- p. 130. lin. 5. von unten, statt, 2, 4 und
6ten, setze, 1. 3 und 5ten.
- p. 136. lin. 2. statt: angezeigt, setze: an-
geiget.
- p. 141. §. 6. lin. 4. statt Octave, setze Sexte.
- p. 170. letzte Zeile statt: Man hiebey,
setze: Man hat hiebey.
- p. 175. lin. 1. Tact. 20. die unterste Note
im 2ten Griff muß *e*, nicht *a* seyn.
- p. 176. §. 29. lin. 12. in gerne, streich weg *ins*.
- p. 178. in der andern Columne 2) Haupt-
ton. lin. 5. setze statt in *adam d moll*: in
adam e moll.

p. 181. Tact 21. im Bass muß die erste Note f seyn.
 p. 183. lin. 16. statt: werden dergleichen, setze, wollen dergleichen.
 p. 201. lin. 4. von unten, Grad höher, setze hinzu: gehet.
 p. 209. lin. 25. statt, siehet man, setze: so siehet man.
 ib. lin. 5. von unten, statt: da müste nun, setze: so müste.
 p. 212. lin. 1. \bar{a} muß ein Viertel seyn, und das darunter stehende \bar{c} ist ein 16theil.
 p. 226. lin. 5. von unten statt, angeführet werden, setze angeführet worden.
 p. 244. §. 6. lin. 4. statt §. 17 setze: §. 7.
 p. 257. im Ex. aus f dur im Disc. muß statt des Punctes unter \bar{e} \bar{c} stehen, da denn \bar{c} 6 Sechszehnthelle werden.
 p. 265. im Ex. aus A moll Tact 5. setze unter der ersten Terzie \bar{e} \bar{c} \bar{a} einen ganzen Tact.
 p. 278. §. 5. lin. 4. statt: wir, setze: wie.
 p. 281. lin. 3. nach vierstimmig, setze, nehmen.
 ibid. lin. 26. setze hinter 8 ein 5.
 ibid. §. 10. letzte Zeile, setze abbreviatur von $\frac{4}{2}$.
 p. 282. in der Sign. Tabelle muß unter π nicht $\frac{4}{8}$ sondern $\frac{2}{5}$ stehen.
 p. 284. lin. 3. statt, im XII. Cap. setze: im X. Cap.
 ib. lin. 5. statt §. 1. die 5te Anm. setze: §. 5.
 p. 287. §. 14. lin. 7. nach worden, setze: ;.
 ib. lin. 7. statt: denn es gibt, setze: doch es gibt.
 ib. lin. 8. streich das Wort ungeschickte weg.
 ib. lin. 10. spielen darf, setze hinzu: vide II. Abschn. Cap. III. §. 12.)
 p. 295. §. 21. am Ende, nach verdoppelt worden, setze: abzuhandeln.

p. 296. lin. 6. Tact 1. streich im letzten Griff A weg.
 p. 350. lin. 5. §. 12. nach, rechten Hand, setze: zuweilen.
 p. 362. §. 2. lin. 3. einem Liebhaber, setze: ein Liebhaber.
 p. 366. lin. 20. wehlen, setze: zu wehlen.
 p. 367. lin. 4. statt, denn, setze: sonst.
 p. 369. lin. 3. Tact 1. vor der vierten Note setze ein h .
 p. 373. lin. 2. statt, nicht, setze: bald.
 p. 375. lin. 4. nach geschlagen, setze: wird.
 p. 377. Im Ex. lin. 1. Tact 3. unter der ersten Note setze statt der 5 eine 8.
 p. 385. lin. 4. von unten, statt, erwählet, lies, erwähle.
 p. 386. im Ex. lin. 2. Tact 6. mache einen Bogen über e H E .
 ib. lin. 3. Tact 1. unter der ersten Note a setze statt 5 eine 8.
 p. 390. im Ex. lin. 7. Tact 2. vor der 5ten Note setze ein h .
 p. 397. lin. 3. nach so müde setze ein Comma.
 p. 398. §. 7. lin. 3. statt, in diesen, setze: in diesem.
 p. 404. lin. 2. statt (wie §. 12) setze: (wie §. 14.)
 ibid. in der letzten Zeile Tact 1. müssen die vier ersten Noten auch 16theile seyn.
 p. 406. im Ex. Tact 11. wird im ersten Griff das erste \bar{a} weggestrichen, und das Viertel \bar{a} gehört über \bar{a} f .
 p. 418. §. 22. lin. 1. nach durchgehenden, setze hinzu: Noten.
 p. 500. lin. 30. statt, so hat die, setze: so hat doch die.
 pag. 513. lin. 1. das \bar{c} , setze: das \bar{a} .
 pag. 533. Im Inhalts-Register, lin. 3. statt ehret, setze: lehret.

